LA METÁFORA Y EL SÍMBOLO EN LA ESTRUCTURA POÉTICA DE *BODAS DE SANGRE*

IGNACIO ELIZALDE
Universidad de Deusto
Bilbao, España

La metáfora es un recurso técnico de capital importancia en poesía y desempeña una función muy significativa en el teatro. Al discutir el uso de las imágenes en la novela, Stephen Ullmann defiende la formulación de temas muy concretos y expresivos por medio de metáforas e imágenes [1]. Esto mismo puede ser aplicado al teatro con la misma eficacia, ya que este género necesita, a veces, de elementos poéticos para profundizar en su dimensión imaginativa [2], y con frecuencia, la imagen, recurso poético que incluye la metáfora y otras figuras de dicción, nos lleva a darnos la esencia de una obra de arte.

A veces, las metáforas brotan de los temas centrales de una obra artística y pueden convertirse en símbolos de gran importancia para expresión del sentido de la obra. Wheelwright [3], en su estudio *Metaphor and Reality*, dedica un capítulo a los nexos que observa entre la metáfora y el símbolo. Tanto la metáfora como el símbolo transforman la realidad cotidiana y su significación se enriquece con percepciones más completas. En la metáfora esta percepción es demasiado rápida. En el símbolo, sin embargo, la metáfora instantánea se repite y hace que las verdades que expresa adquieran estabilidad conceptual.

Entre los dramaturgos españoles modernos, no hay duda que Lorca es uno de los que más ha utilizado imágenes y símbolos, en su teatro poético, como recursos de expresión. Lorca no es cerebral, abstracto. Es un poeta lírico, al mismo tiempo que poeta dramático. En su teatro hay una integra-

---

[1] *The image in the Modern French Novel*, Cambridge, 1960, págs. VII-VIII.
[2] Una idea similar defiende U. ELLIS-FERMOR, en *The Frontiers of Drama*, Londres, 1964, pág. 77.
[3] *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana University, 1962.

ción de todos los elementos poéticos: verbales, visuales, sensoriales, etc., unidos sistemáticamente.

Observamos que el uso de lo poético responde a necesidades intrínsecas y es funcional. Metáforas y símbolos se fusionan en forma sistemática para expresar una visión genérica del hombre, desatendiéndose deliberadamente de la realidad geográfica y temporal.

Con frecuencia Lorca usa de lo poético —imágenes y símbolos— para expresar sus temas: libertad, fecundidad, etc., en armonía con las fuerzas cósmicas, ya que la poesía permite un contenido universal. Para Lorca, metáforas y símbolos crean una supra-realidad que Wheelwright denomina símbolos arquetípicos. La utilización de estas metáforas y símbolos en Lorca contiene un mensaje emotivo que permite al lector desplazarse de la realidad específica a otra genérica.

Podríamos ver un ejemplo muy significativo en las tres tragedias de Lorca, *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). De las dos últimas, la crítica se ha ocupado especialmente, observando la coexistencia en ellas de sistemas metafórico-simbólicos que realzan sus preocupaciones temáticas a la vez que intensifican sus relaciones al individuo y a la humanidad, lejos de la concreción personal y geográfica.

Así, en *Yerma,* la infecundidad de la protagonista se contrapone a la fecundidad de la Naturaleza en toda su productividad por medio de la imagen del sol y la oscuridad, del agua y lo seco y la sed, de la vegetación en toda su exuberancia y la planta marchita. En el tema del árbol, o mejor, de lo vegetal, se identifica la fecundidad del hombre con la de la Naturaleza. Nuestras venas son «ramas furiosas de coral». Entregarse a las dulzuras del amor es «endulzar el tallo de las ramas». Vagas referencias a lo vegetal vemos cuando Yerma canta con Víctor:

YERMA:

... juncos grises del invierno
en la noche de tu cama.
Los robles ponen agujas,
pastor,
debajo de tu almohada,
pastor[4].

En su armoniosa adecuación con el cosmos, el hombre en *Yerma* se identifica con la fuerza propia de lo profundamente vital. Surgen entonces una serie de símbolos y de metáforas para expresar este concepto de lo fuerte. Así el toro con los atributos de reciedumbre y fortaleza. El tema del río, metáfora también expresiva de fuerza. La voz de Víctor «parece un chorro de agua que te llena la boca». El río igualmente expresa la idea de fecundi-

[4] GARCÍA LORCA, *O. C.*, Madrid, Aguilar, 1966, pág. 1295, 12.ª ed. Las citas serán de esta edición.

dad o cantidad. «Un río de hombres solos baja esas tierras.» Con el tema del árbol da a entender la tenacidad de la Madre Naturaleza en su función procreadora superior a la de las mujeres. Dice la Vieja primera:

> Las higueras, ¡cuánto duran!... y sólo nosotras, las endemoniadas mujeres, nos hacemos polvo por cualquier cosa[5].

La fuerza vital que circula por el cuerpo del hombre es semejante al poder renovador de la Madre Naturaleza y halla su exacta expresión en el concepto de germinación, en brotes nuevos. Lo que para la Madre Tierra es germinación será para Yerma concepción y maternidad.

Junto a la metáfora de la germinación y dentro del mismo concepto encontramos el de florecimiento con todo el simbolismo de las flores. A veces, no aparece la germinación en la mujer y en la Naturaleza, y se constituye un ciclo cerrado de consecuencias trágicas. Este concepto de lo cerrado estará expresado por símbolos como el del muro, las paredes, la roca. El ansia de germinación se estrellará contra barreras infranqueables. Las flores se convertirán en rocas y muros. Dice Yerma: «Roca que es una infamia, que sea roca, porque debía ser un canasto de flores y agua dulce...»[6].

La oscuridad se convierte también en símbolo de lo cerrado, lo mismo que lo vacío, lo arenoso, lo seco, lo marchito: «¡Ay de la casada seca! / ¡Ay de la que tiene los pechos de arena!» (pág. 1307).

En *La casa de Bernarda Alba* el conflicto temático está en la lucha entre Adela que desea ejercer su libertad, participando en el amor, y su madre (Benarda) que representa las fuerzas negativas y represivas de la sociedad. Y aparece expresado por medio del sentido de «documental fotográfico»[7] de blanco y negro. El blanco es asociado con los instintos primitivos. Por eso se relaciona con la imagen poética del semen en los comentarios de la abuela. En lo que se refiere a lo social y moral, el color blanco se asocia con la virginidad que Bernarda quiere atribuirle a Adela y con la limpieza en que desea ver su nombre. También el simbolismo del blanco estará en el nombre de Bernarda *Alba* y en la asociación entre este color y su obsesión de pureza. El negro se refiere a la actitud negativa de Bernarda con respecto a sus hijas, a su obsesión con el luto.

El simbolismo y la metáfora abundan en toda la obra. El agua empozada del pueblo significa la vida contenida y frustrada por convencionalismos sociales y antinaturales. Y el agua que corre, como el mar y sus olas, símbolo de la vida que logra desenvolverse en forma normal[8]. El calor y la sed que varios personajes manifiestan recuerdan simbólicamente sus añoranzas sexuales. La figura del caballo garañón, en el tercer acto, como arquetipo

---

[5] *Op. cit.*, pág. 1287.

[6] *Op. cit.*, pág. 1314.

[7] S. M. GREENFIELD, «Poetry and Stagecraft in *La casa de Bernarda Alba*», en *Hispania*, 38, 1955, pág. 456.

[8] Corresponde este tipo de simbolismo al estudiado por Greenfield con relación a los deseos vitales de María Josefa —las olas de la vida que continúa y la espuma blanca del semen— y el agua a que dice correr Adela en busca de Pepe.

de lo masculino y coincide con las inclinaciones sexuales de las hijas de Bernarda. Lo fatídico en las perlas que se derraman del anillo de Angustias. El verde del vestido de Adela representa sus inclinaciones vitales.

El simbolismo se extiende igualmente a los diversos escenarios. El acto primero tiene lugar en una habitación interior que sirve como sala de visitas. La hipocresía domina a todos los personajes, ya que temen «al qué dirán» que los oprime. Por eso se dice que la habitación es «blanquísima». Es decir, la pureza que desean proyectar aquí es superlativa. El acto segundo sucede en un cuarto blanco que da a los dormitorios de la casa. El blanco todavía denota la pureza pretendida y la comunicación con los dormitotorios significa nuestro conocimiento de aspectos de la vida privada de las hijas de Bernarda. El acto tercero ocurre en el patio interior de la casa. Hemos llegado ya al corazón de los problemas de esta familia. Los colores igualmente serán simbólicos. Las paredes blancas están «ligeramente azuladas». Es decir, al blanco de la «pureza» se le junta el azul de la «devoción». Junto a la pureza que Bernarda desea mantener se ve la devoción de Adela y Martirio por Pepe el Romano, siendo esta devoción o atracción algo central del drama[9]. También es significativo que el drama suceda en la noche, cuya negrura puede ser asociada con el desenlace trágico de la obra. Vemos, pues, que la localización de los tres actos se rige por factores simbólicos y poéticos.

LAS FLORES

La crítica ha sabido ver en *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* los sistemas metafórico-simbólicos que responden al sentido y tema central de la obra. En *Bodas de sangre,* no aparecía tan claro y ha sido Luis González del Valle[10] quien ha estudiado en ella las metáforas y los símbolos de las flores, advirtiendo un sistema cohesivo que expresa la temática fundamental y profundiza los caracteres individuales de los personajes, a la vez que los eleva al plano universal, lejos de la concreción personal y geográfica.

Los temas fundamentales de la tragedia son la pérdida de la continuación de la familia, de la estirpe, por parte de la Madre, y la esterilidad en que queda la Novia, al final de la obra. El vacío de la Madre resulta de la pérdida del Novio, su último hijo. La infecundidad de la Novia, porque al morir su esposo, el Novio, se ha quedado sola, y en su huida con Leonardo nunca sostuvo relaciones sexuales con él.

---

[9] Arce DE VÁZQUEZ ve el sentido de este acto en su relación con la luz, «símbolo material de la vida moral secreta de los personajes» y dice que sirve para esclarecer y dar «sentido a la acción externa del drama», «*La casa de Bernarda Alba*», en *Sin Nombre,* 2, 1970, pág. 8.

[10] «Metáfora y símbolo en *Bodas de sangre:* la dimensión estética de las flores», en *Segismundo,* XIII, 1977, págs. 327-348. Después ha incluido este estudio en su libro *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos...,* University of Nebraska-Lincoln, 1980.

Los casos de la Madre y de la Novia simbolizan, por otra parte, los sufrimientos de dos seres en la constante lucha de la vida con la muerte, desde un sentido cósmico. Este conflicto entre vida y muerte se expresa sistemáticamente a través de las flores. Ningún otro símbolo posee dimensiones tan amplias, en la obra.

Las flores siempre han tenido una función muy significativa en la realidad poética. La flor ha representado a la vida como algo hermoso y a la vez como algo efímero. De ahí que puedan significar la vida y la muerte, lo positivo y lo negativo. Por eso se utilizan en las bodas y en los entierros. Este simbolismo antitético le proporciona un gran dramatismo. En ella combaten la vida y la muerte, como en el ser humano. La flor puede encerrar varios mensajes, por eso las metáforas de Lorca son con frecuencia anfibológicas.

Siguiendo a González del Valle, vamos a ver cómo las flores expresan, a través de toda la obra de *Bodas de sangre*, los temas fundamentales: la esperanza de vida en la Novia y en el Novio, y la muerte que acecha a los protagonistas, como resultado de la huida de la Novia con Leonardo. Al final, servirán para significar el vacío y la esterilidad y el desenlace destructor de la tragedia. A veces tendrán las flores implicaciones sexuales [11]. Se ha dicho que es de tal importancia el papel de las flores que podía haberse llamado la tragedia *Bodas de flores*. La sangre y las flores poseen las ideas de vida y muerte [12].

En primer lugar, las flores representan, en *Bodas de sangre*, la vida en varias formas. Cuando la Madre habla de la vitalidad de su antiguo marido, recuerda su olor a clavel.

> Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa. Primero, su padre, que me olía a clavel, y lo disfruté tres años escasos [13].

Un pasaje muy comentado de la flor como expresión de lo vital es el de la descripción de las medias caladas que el Novio compró para la Novia. Dice la Muchacha:

> ¡Y compraron unas medias caladas!... ¡Ay que medias! ¡El sueño de las mujeres en medias! Mire usted: una golondrina aquí *(Señala el tobillo)*, un barco aquí *(Señala la pantorrilla)*, y aquí una rosa *(Señala el muslo)*...
> ... ¡Una rosa con las semillas y el tallo! [14].

---

[11] No nos debe sorprender que Lorca dé tanta importancia a las flores, en *Bodas de sangre*, ya que son fuentes de inspiración en muchas de sus obras y particularmente en sus poemas. Así, en *Elegía, Casida de la rosa, Sueño, Llanto por Ignacio Sánchez Mejía, etc.* Y entre sus dramas, sobre todo, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores.*

[12] C. RAMOS-GIL, en *Claves líricas de García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 33, comenta el conflicto entre la vida y la muerte, en Lorca.

[13] *Op. cit.*, pág. 1173.

[14] *Op. cit.*, pág. 1191.

Ronald Dickson observó que la rosa sugiere la fertilidad femenina. La rosa ha sido asociada a la poesía con el amor y el placer. Además, la rosa está colocada en el muslo, parte erótica. Y está unida al tallo (configuración fálica) y tiene semillas (punto de partida de la vida).

En la canción epitalámica que precede a la boda representa lo vital el laurel florido. En el primer pasaje, la criada besa a la Novia y baila a su alrededor. En el segundo, se mueve con algazara. Para González del Valle [15] la referencia al laurel florido, en el primer ejemplo, cuyo verdor es asociado a la eternidad, y la exaltación de la criada no es más que otra asociación metafórico-simbólica entre la boda y la implícita eternización, resultado del amor de los amantes. En la segunda cita debe despertar con el «amor florido», es decir, con las emociones de la unión entre el hombre y la mujer.

Otro ejemplo de la asociación poética entre la vida y las flores aparece en la escena, en que la Novia confiesa a Leonardo la atracción que ejerce sobre ella. «No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas» [16]. Leonardo ejerce sobre la Novia el efecto de un licor. Se siente embriagada y se duerme como si estuviera en «una colcha de rosas». Las rosas significan embriaguez por su fuerte aroma y el deseo carnal, expresado por el color rojo. Y esta embriaguez entre el hombre y la mujer engendran vida [17].

Otras veces, las flores aparecen vinculadas a la muerte. Al dejar de existir las flores se secan. La Madre al hacer memoria de su marido muerto alude a «una planta que da flores encarnadas y se secó» [18]. La planta la sembró el padre del Novio y se secó, después de su muerte. La Madre describe a su hijo muerto: «Pero mi hijo es ya un brazado de flores secas» [19].

La muerte ejerció sobre Lorca una gran atracción. Por eso no nos debe extrañar que abunde esta significación en las flores. En el cuadro I del acto III, el Leñador 3.º le pide a la muerte que no cubra «de flores la boda», que no la convierta, implícitamente, en un cadáver. En el cuadro último la Mendiga (la Muerte) describe los cadáveres de Leonardo y del Novio: «Flores rotas los ojos, y sus dientes / dos puñados de nieve endurecida» (página 1266). Otro ejemplo muy significativo de las flores cortadas como símbolo de la muerte aparece al final de la obra, en la canción de protesta de la Madre contra los cuchillos. La Madre confiesa que «un cuchillito» tiene la habilidad de destruir a un ser humano. González del Valle ha visto en esta canción vínculos importantes entre el sistema metafórico-simbólico de los cuchillos (objetos de destrucción) con el más amplio de las flores (teniendo este último usos más variados).

[15] *Op. cit.*, pág. 44. Las citas de González del Valle son del libro.

[17] Hay otras referencias a las flores como vida. A sus muertos, esposo y primer hijo, los ve la Madre metafóricamente como dos geráneos: «Mis muertos llenos de hierba, sin hablar, hechos polvo; dos hombres que eran dos geráneos...» (pág. 1173). Del hijo de Leonardo dice la esposa que «está como una dalia».

[18] *Op. cit.*, pág. 1195.

[19] *Op. cit.*, pág. 1267.

Con un cuchillo,
con un cuchillito
que apenas cabe en la mano,
pero que penetra fino
por las carnes asombradas
y que se para en el sitio,
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito [20].

Añade González del Valle:

> De la metáfora-símbolo de la flor pasa Lorca al de la raíz, órgano básico de toda planta. Esta raíz (de la planta con flores, del ser; oscura porque la vida es una última instancia, algo indefinible, desconocido) es la del «grito» y por ello nos recuerda la entrada a la vida de cada individuo: con ese grito inicial se anuncia el comienzo de nuestra existencia [21].

En *Bodas de sangre* encontramos cuatro flores que merecen especial atención: el girasol, las adelfas, la flor del oro(que no aparece en botánica) y la camelia. Flores sobre las que hace interesantes comentarios González del Valle.

Las flores son elementos unificadores de otras figuras poéticas. Y facilitan la expresión de lo que ellas representan. Y no solamente sugieren la lucha entre la vida y la muerte. A veces, predicen acontecimientos, como sucede con la Mendiga, el caballo o la Madre. Así, el azahar anticipa el desenlace, cuando la Novia muestra su displicencia ante su próxima boda, dejando caer la corona de azahar; cuando Leonardo insinúa a la Novia su impureza, al decir que ella necesita una corona muy grande; cuando el Novio regala a la Novia azahar de cera que es tan irreal como los sentimientos de la Novia para su futuro esposo.

Otras veces, las dalias y la flor de oro indican también presentimientos. Así, en la canción epitalámica, cuando el Mozo 1.° canta:

Despierte la Novia,
que por los campos viene
rondando la boda,
con bandejas de dalias... [22].

Vemos, pues, que la metáfora y el símbolo de las flores sirven en *Bodas de sangre* como elementos unificadores que expresan claramente el sentido de la obra [23].

---

[20] *Op. cit.*, pág. 1272.
[21] *Op. cit.*, pág. 45.
[22] *Op. cit.*, pág. 1217.
[23] Para el concepto de «Vida y muerte en *Bodas de sangre*» en relación con las flores puede verse el artículo de M. NONOYAMA, del título entrecomillado, en *Arbor*, 83, 1972, págs. 303-305.

LA TIERRA, LO VEGETAL Y EL RIO

La Madre se destaca como un personaje de capital importancia en *Bodas de sangre*. Existe la identificación metafórica de la tierra en su función renovadora de las plantas con la Madre en su función renovadora de la especie. La idea de perpetuidad se encuentra en el concepto de simiente y de siembra. Perpetuarse es sembrar y hacer germinar. La buena simiente asegura el retoño de muchos tallos. Dice la Madre: «Es buena simiente [mi hijo]. Su padre pudo haber tenido conmigo muchos hijos.» La boda representa el ciclo fertilizador de la tierra. Para la Madre el día de la boda es «la rotulación de las tierras, la plantación de árboles nuevos» (pág. 1182). Carecer de hijos es ser pobre. «Porque vendrán las vecinas y no quiero que me vean tan pobre. ¡Tan pobre! Una mujer que no tiene un hijo siquiera que poderse llevar a los labios» (pág. 1268).

Lo femenino se simboliza en *Bodas de sangre* en su identificación con la tierra. La Madre es tierra fértil que ya ha asegurado la reproducción. La Novia es tierra lista para la procreación. El olor a tierra es lo que ha arrastrado a Leonardo fatalmente: «Que yo tengo la culpa / que la culpa es de la tierra / y de ese olor que te sale / de los pechos y las trenzas» (pág. 1258). Si la tierra es lo femenino, lo masculino se halla en la virtualidad de la simiente. La familia de Leonardo se distingue por su masculinidad, su fecunda simiente. También la familia del Novio es de poderosa simiente. La Madre le dice a su hijo: «... tu abuelo dejó a un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo» (pág. 1202).

Consecuencia natural de la identificación Tierra-Madre es la identificación del hombre con lo vegetal, como advierte Gustavo Correa [24]. El tema del árbol aparece referido al hombre. Las venas son ramas del árbol.

> Estas manos que son tuyas,
> pero que al verte quisieran
> quebrar las ramas azules
> y el murmullo de tus venas [25].

Los dos amantes fugitivos se comparan ellos mismos a dos espigas de trigo devoradas por la llama: La misma llama pequeña / mata dos espigas juntas.»

Bodas de sangre se abre con la imagen de la viña, promesa de la maternidad en el matrimonio que va a contraerse. La Madre habla del matrimonio mediante la imagen de árboles que dan frutos: «Los tres años que estuvo casado conmigo, plantó diez cerezos» [26].

Los hombres enterrados bajo tierra aflorarán a la superficie como matas de trigo: «... Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de

---

[24] *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970, pág. 94.
[25] *Op. cit.*, pág. 1257.
[26] *Op. cit.*, pág. 1195.

ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos...»[27]. La Madre hace alusión a los muchos familiares con la expresión ponderativa «ramas enteras de familias han venido». Leonardo con su presencia arrastra a la Novia, como si fuera una brizna de hierba. Y la carne de Leonardo se convirtió en mala hierba al ser arrastrado por la pasión.

El tema del árbol aparece otras veces unido al tema del río, como identificándose hombre-río. Los dos muertos son identificados a torrentes por la Mendiga que anuncia la fatal noticia:

> Yo los vi; pronto llegan: dos torrentes
> quietos al fin entre las hierbas grandes...[28].

La Novia explica a la Madre la razón de su desvío: «Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua, de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas...»[29].

En la nana que canta la Suegra de Leonardo al niño para que se duerma, en el cuadro II del acto I, hay una anécdota de sangre diluida en la identificación del hombre con el río. El caballo reconoce en las aguas de este río algo misterioso y se detiene y no bebe: «El agua era negra / dentro de las ramas»[30]. La visión queda enfocada hacia el caballo que muestra en sus ojos un brillo de puñal. Por sus patas corre otro torrente, el de la sangre: «La sangre corría / más fuerte que el agua.» En la tercera parte de la nana la identificación con el río es ya evidente: «A los montes duros / sólo rechinaba / con el río muerto / sobre la garganta.» El «río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos...», que hemos citado, se corresponde a: «el agua era negra dentro de las ramas». Igualmente «el río «muerto / sobre la garganta» nos recuerda a los «dos torrentes / quietos al fin entre las piedras grandes / dos hombres en las patas del caballo».

El río suele identificarse con la corriente sanguínea y la corriente de agua con el *pulsus venarum*, en muchos poetas[31]. El río con frecuencia es símbolo de fertilidad o de la libido. Ya hemos visto cómo la Novia compara a Leonardo con un «río oscuro».

---

[27] *Op. cit.*, pág. 1270. En «Memento» del *Cante Jondo* no desea sepultarse en la muerte, sino en la vida: «Cuando yo me muera/enterradme con una guitarra/bajo la arena/./ Cuando yo me muera/entre naranjos y la hierbabuena». Guitarra, naranjos, hierbabuena son imágenes dedicadas a la exaltación de la vida.

[28] *Op. cit.*, pág. 1266.

[29] *Op. cit.*, pág. 1269.

[30] *Op. cit.*, pág. 1184.

[31] Cfr. R. C. ALLEN, «A Symbological Commentary en *Blood Wedding*», en su libro *Psyche and symbol in the theater of F. García Lorca*, University of Texas, 1974.

EL CABALLO

Otro ejemplo de simbolismo dinámico estructuralmente unificador es el del caballo. Se repite en varias ocasiones y no es solamente un elemento del decorado campesino, como quería Bowra [32]. Podemos decir que el animal cabalga a lo largo de todo el drama y se asocia principalmente con Leonardo.

El contenido temático y su distribución, en los tres cuadros del acto I, no es casual, en el drama [33]. Hay una clara relación entre la presencia de Leonardo y la del caballo. En el cuadro I está el Novio y su Madre. El II muestra a Leonardo y su familia. El III, la Novia y el Padre. Al caballo no se le nombra, por consiguiente, en todo el cuadro I. Se le mienta veinte veces en el II. Es el cuadro que corresponde a Leonardo. En el III se pueden distinguir dos partes, de acuerdo con el tema predominante. En la primera —el compromiso— no aparece, porque la relación es Novio-Novia. En la segunda, después que «la luz va desapareciendo de la escena», un caballo pasa a ser el tema central del diálogo de la Criada y la Novia. Se le nombre tres veces, porque hablan de Leonardo.

El cuadro II coincide más intensamente con el símbolo del caballo. La nana sirve de clave para entender el significado del *leit motiv*. Su función ha de buscarse en quienes la cantan. Su significación es anfibológica. Sus palabras tienden a hacer dormir al niño (función inmediata) y se establece una relación entre el dormir del niño y el beber del caballo. Pero a la vez produce temores (función dramática) que brotan de las características del animal. El «no vengas, no entres» demuestra el temor del que canta. La visión del animal que se asusta y no quiere beber el agua introduce el *leit motiv* angustioso del drama. El caballo incorpora un aspecto del cosmos y del ser que se enraíza con el sentido de la tragedia. El desarrollo del drama lo enriquecerá como símbolo y lo revelará trascendido en Leonardo, como advierte Villegas [34]. La elección del caballo como núcleo temático y poético personifica la angustia que agobia a las dos mujeres por las andanzas nocturnas de Leonardo. La nana anuncia el futuro, tal como está intuido por ellas [35].

La angustia de la canción proviene de la del personaje central. La expresa: «dentro de los ojos / un puñal de plata», ya que asocia el tema del ca-

---

[32] *The creative Experiment, London,* 1949, págs. 189-219.

[33] Cfr. J. VILLEGAS, «El *leit-motiv* del caballo en *Bodas de sangre*», en *Hispanófila,* 29, 1967, págs. 21-36. A. DEL RÍO, *Vida y obras de García Lorca,* N. Y., 1929. J. F. CIRRE, «El caballo y el toro en la poesía de Federico García Lorca», en *Cuadernos Americanos,* 1952, págs. 231-245. Aunque su estudio lo restringe al *Romancero gitano.* En *La Casa de Bernarda Alba* los críticos han visto la evidente relación entre el caballo y lo masculino.

[34] Art. cit., pág. 22.

[35] G. CORREA advirtió que la nana «tiene la función de anticipar y resumir en forma lírica los acontecimientos dramáticos que han de venir después...», *La Poesía Mítica de García Lorca,* pág. 72.

ballo al de la muerte y al motivo de cuchillos y puñales, presente en el drama desde el comienzo. La mirada de este caballo desesperado se tiñe de muerte: «a los montes duros sólo relinchaba / con el río muerto / sobre la garganta» [36]. Y el agua se convierte en sangre: «la sangre corría / más fuerte que el agua» [37].

Más adelante la Novia describe a Leonardo como «un río oscuro, lleno de ramas...». Invirtiendo la imagen podemos pensar que la Novia era el río oscuro que atraía a Leonardo. Pero éste, como el caballo, se detenía al borde sin atreverse a beber el agua que la Novia le ofrecía.

Después de la nana, a la entrada del marido, el tema del diálogo entre la Criada y la Novia viene a ser una continuación. Tan pronto como lo ve la mujer le pregunta por el caballo, lo mismo que la Suegra.

El tema del caballo desaparece, cuando se habla de la Novia y del Novio y del casamiento. Vuelve cuando las mujeres se quedan solas. Pero la actitud del caballo cambia respecto al agua. Antes no quería beber. Ahora, se «pone a beber». Ha predominado el oscuro río de la pasión y representa la entrega de Leonardo. Al final del cuadro III, el símbolo se identifica con Leonardo. La Criada dice: «sentiste un caballo». La Novia acentúa el anonimato: «sería un caballo suelto de la manada». La Criada añade: «llevaba un jinete». Y lo identifica con Leonardo. El caballo se hace presente. Y la identificación caballo-jinete-Leonardo es total.

El tema del caballo en el acto I representa la etapa de contención y sufrimiento de Leonardo. En el acto II simboliza al personaje, en vías de realizarse cuando va a caballo o en vías de abandono cuando va en carro.

La Novia nos dirá que «un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho». La mujer es débil ante el poder que éste confiere al individuo. Leonardo comprende que su ser es hombre a caballo. Al aceptar el carro parece conformarse con la docilidad doméstica y social. Al desechar el caballo se aleja de su realización y de su destrucción. Esta renuncia es fugaz. La boda quiebra su tranquilidad y le encabrita. Había abandonado el caballo real, pero no el simbólico, su pasión enajenadora. Leonardo vuelve a ser el hombre del caballo al huir con la Novia. El caballo les conduce a la realización de la fuerza interior de Leonardo y también obliga al desplazamiento del Novio.

El acto III es consecuencia del encuentro de los dos jinetes: el que huye con el tesoro en la grupa y el que es impulsado por la deshonra y el dolor. El caballo domina físicamente la escena, símbolo de violencia. Cuando la sangre ha sido derramada, la pasión se calma y el caballo de Leonardo permanece quieto. El animal sirve de monumento, en el cuadro descrito por la Mendiga, como advierte Villegas [38].

---

[36] *Op. cit.*, pág. 1185.
[37] *Op. cit.*, pág. 1184.
[38] *Op. cit.*, pág. 34.

Yo los vi; pronto llegan: dos torrentes, quietos al fin entre piedras grandes, dos hombres muertos en las patas del caballo. Muertos en la hermosura de la noche [39].

LA LUNA Y EL CUCHILLO

Otro de los símbolos muy significativos que constituye la estructura poética de la obra y le da profundo sentido es el símbolo de la luna.

La intervención directa de la luna, en el cuadro I del acto II, está precedida de una especie de invocación lírica de sentido imprecatorio que los leñadores dirigen a la misteriosa divinidad para que deje seguir a los hombres el camino del amor, como explica Gustavo Correa [40].

LEÑADOR 1.º:

¡Ay luna que sales!
Luna de las hojas grandes.

LEÑADOR 2.º:

¡Llena de jazmines la sangre!

LEÑADOR 1.º:

¡Ay luna sola!
¡Luna de las verdes hojas!

LEÑADOR 2.º:

¡Plata en la cara de la novia.

LEÑADOR 3.º:

¡Ay luna mala!
Deja para el amor la oscura rama.

LEÑADOR 1.º:

¡Ay triste luna!
¡Deja para el amor la rama oscura! [41].

Esta invocación lírica con las exclamaciones que contiene refleja una honda conmoción. Hay una referencia a la claridad de la luna: «luna de las hojas grandes», y al color argentino de su luz: «llena de jazmines la sangre» y «plata en la cara de la novia». Los tres adjetivos que se le aplican demuestran su soledad, su tristeza y su perversidad.

La luna actúa como si fuera un personaje en la tragedia de sangre. La tragedia resulta en virtud del ansia de sangre que la obsesiona. En su lírico

[39] *Op. cit.*, pág. 1266.
[40] *La poesía mítica de Federico García Lorca*, pág. 98.
[41] *Op. cit.*, pág. 1248.

soliloquio de metafórica densidad vemos acercarse la luna hasta el pecho de los hombres que han de morir. Con la metáfora del ojo —escribe Gustavo Correa— llega hasta las más ocultas reconditeces para apartar las sombras donde las gentes pueden ocultarse:

Cisne redondo en el río
ojos de las catedrales,
alba fingida en las hojas
soy: ¡no podrá escaparse!
¿Quién se oculta? ¿Quién solloza
por la maleza del valle? [42].

Y deja en el aire el instrumento cortante del cuchillo:

La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,
que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre [43].

Aparece como si procediera de las regiones frías: «¡Vengo helada / por paredes y cristales!» Y desea calentarse con el corazón rojo de sangre derramada sobre sus propios pechos:

¡Que quiero entrar en un pecho
para poder calentarme!
¡Un corazón para mí!
¡Caliente!, que se derrame
por los montes de mi pecho [44].

Al llegar las víctimas, el personaje extraño de la Mendiga (la Muerte) le indica la manera de realizar el sacrificio: «Ilumina el chaleco y aparta los botones / que después las navajas ya saben el camino» [45]. La luna quiere una muerte lenta para empaparse de sangre y calmar sus ansias.

Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre
me ponga entre los dedos su delicado silbo [46].

Vemos, por consiguiente, que la luna no es solamente el planeta que ilumina la escena, sino que constituye la razón de ser del derramamiento de sangre. Como divinidad cósmica de signo adverso al hombre rige su destino fatal y exige el sacrificio inmolatorio.

---

[42] *Op. cit.*, pág. 1249.
[43] *Ibid.*
[44] *Op. cit.*, pág. 1250.
[45] *Op. cit.*, pág. 1251. También la Mendiga encierra un simbolismo poético. En la acotación con que concluye el cuadro I del acto III, se presenta como un símbolo de la muerte que todo lo cubre: «Al segundo grito aparece la Mendiga y queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro como un gran pájaro de alas inmensas. La luna se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto.»
[46] *Op. cit.*, pág. 1251.

Otro símbolo significativo de la estructura poética es la navaja, como instrumento de este sacrificio, presente en toda la tragedia con carácter cósmico. Al comienzo recibe la maldición de la Madre: «La navaja, la navaja... Maldita sean todas y el bribón que las inventó» [47]. En el momento sangriento, al conjuro de la luna, adquiere matices cósmicos: «la luna deja un cuchillo / abandonado en el aire». Cuando los amantes van a ser descubiertos: «el aire va llegando duro, con doble filo» (pág. 1251). En el diálogo final entre la Madre y la Novia se desciende de lo cósmico a lo anecdótico. Dice la Madre:

> Vecinas: con un cuchillo,
> con un cuchillito,
> en un día señalado, entre las dos y las tres,
> se mataron los dos hombres del amor [48].

Pero aun dentro de lo anecdótico, adquiere el cuchillo matizaciones cósmicas, en la figura mítica de pez, del *Romancero gitano*:

> ... un cuchillito
> que apenas cabe en la mano;
> pez sin escamas ni río... [49]

Vemos, pues, que tanto las flores como la tierra, lo vegetal, el río, el caballo, la luna, el cuchillo y la Mendiga entrañan un profundo simbolismo que contribuye a la construcción de la estructura poética de la tragedia.

[47] *Op. cit.*, pág. 1172.
[48] *Op. cit.*, págs. 1271-72.
[49] *Op. cit.*, pág. 1272.